

EDITOR

Juan Fernández Jiménez

ASSOCIATE EDITOR

Guadalupe R. Alvear-Madrid

CONSEJO ASESOR

Marco Antolín	Fernando Operé
Thomas Deveny	Vicente Pérez de León
Víctor Fuentes	Jesús Rodríguez
Francisco Javier Higuero	Laurie L. Urraro
José J. Labrador Herraiz	Mary S. Vásquez
Jojo Lucena	Ángel Zorita
Enric Mallorquí-Ruscalleda	Maximiliano Zúñiga



PENN STATE ERIE, THE BEHREND COLLEGE
DUQUESNE UNIVERSITY
ALDEEU



ALDEEU, *Spanish Professionals in America, Inc.*, 2016
Los autores

ISBN: 978-0-9626630-8-6

ño de portada: Juan Fernández Jiménez

time: BookMasters, Inc.
30 Amberwood Parkway
Ashland, OH 44805

School of Humanities and Social Sciences
Penn State Erie, The Behrend College
Erie, PA 16563-1501
e-mail: jxf5@psu.edu

Aportaciones Eruditas y Literarias en Homenaje a

GREGORIO C. MARTÍN

Edición de

JUAN FERNÁNDEZ JIMÉNEZ

Con la colaboración de

GUADALUPE R. ALVEAR MADRID

Erie, Pennsylvania

más inteligente que su marido, ni engañarlo, solo aspira a “formar una familia como todas las de su clase; segura, linajuda, bien pertrechada detrás de su fortuna y superioridad social con hijos que respetaran a sus padres, suplieran lidiando con los criados y ocupasen cargos de responsabilidad” (347). No le es otorgado su mayor deseo porque no puede tener hijos y sigue con Jaime a pesar de saber que se ha acostado con muchas criadas. Vallvey aquí está criticando estas mujeres vacuas que se han nutrido de la propaganda franquista donde la mujer es muy sumisa a los hombres para poder mantener su puesto en la sociedad de clase alta.

Tanto el texto de Carmen Martín Gaité como la novela de Ángela Vallvey construyen una tipología de la mujer de la posguerra. Fuera una cheta, topolino, casada, soltera o trabajadora, todas tenían que seguir las mismas reglas impuestas por la sociedad franquista y las ideas de género de Pilar Primo de Rivera con unos parámetros que les sofocaban cada día. Las que se salvan son las que se rebelan contra las reglas y queda patente en *Mientras los demás bailan*.

OBRAS CITADAS

Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.
Vallvey, Ángela. *Mientras los demás bailan*. Barcelona: Destino, 2014.

LA CORONA D'ARAGÓ A ESCENA.

LA LLEGENDA D'ARNAU RAMON DE BIURE

Y LA CONSTRUCCIÓ D'UNA IDENTITAT LOCAL

Enric Mallorquí-Ruscalleda¹

California State University-Fullerton

A DESGRAT DEL QUE segurament convindria Reinhart Koselleck –*Futuro pasado*– no hi ha dubte de la importància fonamental i essencial del diàleg entre les tradicions i les ruptures –la modernitat. D'això me n'he ocupat en varis llocs i, de fet, està en el rerefons dels meus interessos com a investigador. Per a l'ocasió, en aquest treball em proposo: 1) presentar la representació d'un text teatral basat en una llegenda local –en bona part història, tal i com he pogut documentar a través d'un extens treball d'arxiu– de la Corona d'Aragó que des de fa ja 15 anys es ve representant per Nadal a la localitat barcelonina de Sant Cugat del Vallès. No entraré aquí en les qüestions sobre la fragmentació identitària de l'època ni en els paral·lelismes amb la societat globalitzada actual, ja que d'això se n'han ocupat, entre d'altres, i molt millor del que jo podria fer aquí, Umberto Eco. En qualsevol cas es pot notar, això sí, la voluntat d'assenyalar els paral·lelismes entre ambdós moments històrics. Per a

¹ Seria del tot injust no mostrar aquí el meu més sincer agraïment a la Maria Dolors Vilarasau, a en Josep Maria Jaumà i, per extensió, a tots els membres de la companyia professional Tetrateatre de Sant Cugat del Vallès. A totes ells moltíssimes gràcies per l'acollidora i amical rebuda. A en Josep Maria, però especialment a la Dolors, mil gràcies per la seva generositat, per la gran quantitat de bons i sabis consells i per les estones tan agradables que vam compartir, ara ja fa uns anys, tot parlant de teatre; i, evidentment, per facilitar-me bona part de la documentació que utilitzo en aquest treball. Una versió preliminar i molt reduïda d'aquest article va ser presentada com a ponència al 2nd International Symposium New Trends in R&D in Literature, Language, Education and IST on the Crown of Aragon (Medieval and Early Modern): From Innovation to Canon, que es va celebrar durant el mes de març de 2013 a la Universitat d'Alacant. Al comitè organitzador i científic d'aquell celebrat congrés i, molt especialment, al seu director, el Prof. Vicent Martines Peres, els estic infinitament agraït per la seva invitació i hospitalitat. A tots ells, així com també als assistents no els puc estar més agraït per les nombroses i valuoses suggerències que em van fer del meu treball. A tots ells, per tant, els dec els èxits del meu treball. Tanmateix, qualsevol error que resti és de la meua i única exclusivitat.

la meua anàlisi parteixo del text, i la posada en escena de l'any 2002, moment en que el text guanya certament l'estabilitat definitiva de la qual encara gaudeix, augmentant cada any de forma considerable el nombre de públic i de dies de representació.



Monjos parlant entre ells. © Mané Espinosa

El procés comunicatiu que s'estableix en una peça teatral, sigui a través de la representació virtual, que duu a terme el lector a partir de la seva lectura dramàtica, o de la real, és d'una enorme complexitat. Complex tant pel nombre d'agents que intervenen en la realització i execució del text, com per les interaccions que s'estableixen entre ells, de manera que no se'n pot parlar de manera individual i per separat, malgrat que tradicionalment—sobretot a partir dels vuitanta— s'ha pretès argumentar de la desigual importància que cada un d'aquests elements puguin tenir.

Però és cert que el dramaturg ha plasmat les seves idees en un paper, que el text teatral és, de bell antuvi, un text escrit en el qual es poden diferenciar, ahora, dos subtipus de textos: d'una part el primari o principal, que ve constituït pel diàleg i/o monòleg, i el secundari, que conté les acotacions de l'autor.

En el cas que ens ocupa aquesta partitura verbal, que corre a càrrec de Josep M. Jaumà,² és del tot sintètica i, fins i tot, cinematogràfica, a la manera més típicament shakesperiana. En aquest sentit el mateix autor afirma que:

Primero pensé en escribir una obra siguiendo el esquema de *Asesinato en la catedral*, de T. S. Eliot ... pero me di cuenta de que era demasiado complicado y decidí recurrir al modelo de Shakespeare, que es más sencillo y a la vez muy eficaz. (Moret 2000)

O, fins i tot, m'atreiria a dir, que es serveix de la tragedia clàssica francesa—pensem, verbigràcia, en la *Fedra* de Racine, en la que s'hi trobem poquíssimes paraules que mencionin l'espai on succeeix l'acció. En aquest mateix sentit, a *Pedra i Sang* només hi ha un parell de referències a l'espai escenogràfic: 1) quan per boca d'un dels personatges ens assebem de la seva situació; i 2) en una sola acotació. D'aquesta manera, el nombre d'acotacions és molt reduït, i més si el contrasten amb el discurs actoral, que és el que ens ajuda a construir el text.

Així, doncs, a *Pedra i Sang* la pràctica de l'escenografia es redueix a dues notes de l'autor i del director—"dins el monestir" i "fora del monestir"—, que permet situar l'acció tot seguint les tendències minimalistes del teatre medieval, que Graells ha explicat com una suma de trencaments espacials: "dins l'església: de l'oest a l'est, de l'interior del temple a l'atri; del pòrtic a la plaça immediata a l'església" (Graells 1997). L'acció, més concretament, es localitza a la Sala Capitular del Reial Monestir de Sant Cugat del Vallès, el qual, en paraules de la directora i dramaturga, M. Dolors Vilarasau, és un lloc immillorable "per la posada en escena...", ja que l'obra es representa en el mateix escenari de l'assassinat de l'abat Biure durant la missa del gall de 1350" (Vilarasau 2002a).

Pedra i Sang, subtitulada per a l'ocasió *Tragicomèdia musical basada en l'assassinat de l'abat Arnau de Biure al monestir de Sant Cugat del Vallès durant la missa del gall de 1350*,³ narra la història de l'herència de la família Saltells, que el pare

² Professor emèrit de literatura anglesa de la Universitat Autònoma de Barcelona. És especialista en Shakespeare, i mestre en vers a través de les seves traduccions de poesia anglesa.

³ *El presentiment. Monòleg dramàtic i El somni del poeta. Visió musical fantàstica en quadros y varias transformacions* foren dos intents de Raimon Casellas d'escriure teatre que cal relacio-

entrega al monestir quan mor i que finalment acaba desancadenant l'assassinat de l'abat Arnau de Biure per part del fill dels Saltells, teòric hereu de la fortuna. Així doncs, la història —la faula—, per tant, se centra en el conflicte que esclata entre els dos personatges protagonistes, l'abat Biure i Berenguer de Saltells, i se situa al monestir de Sant Cugat, on viuen els monjos, que defensaran els seus interessos fins al final.



El cellerer d'adreça al poble. © Mané Espinosa

mar amb la seva participació en els actes que, amb el títol *Trilogia Històrica Catalana*, es van celebrar els dies 17-21 i 24 de maig de 1903 al Palau de Belles Arts amb la finalitat de recaptar fons per a la restauració del monestir de Sant Cugat del Vallès. Casellas, membre de la Junta de Restauració, va escriure, a requeriments de Gaietà Soler, una narració dramàtica, *La mort de l'Abat Biure*, que va ser llegida en els actes del 24 de maig per Manuel Folch i Torres i, tot seguit, escenificada pel Teatre Ínfim, amb decorats d'Urgellès i amb els cants de l'Orfeó Català com a fons musical (*El festival d'ahir*, LVC, 25-v-1903). El text no va ser publicat [...] ni ha aparegut entre els seus papers. Potser es tractava d'una peça escrita per sortir del pas que no va satisfer-lo, tot i que la premsa de l'època en va parlar molt bé (*Juventut*, IV (1903): 367-68). No en tenim, però, cap més notícia —vegeu també la notícia que, des d'un altre punt de vista, en dona Adrià Gual, *Mi vida de teatre. Memòries* (Barcelona: Aedos, 1960), 149-51).” *Apud*. Jordi Castellanos, *Raimon Casellas i el modernisme*, 560-61. Una altra versió és la *Balada de l'Abad Viure* (1945) d'Esteve Albert i Corp.

Quan al tractament de la història, mentre el conflicte central és tràgic, els col·lectius dels monjos i del poble s'ho miren més aviat amb distància i amb to còmic. El poble, per la seva part, actua també a la manera de la tragèdia i de la farsa, com a narrador de la història i com a corretja transmissora d'aquesta mateixa història, i de la seva transformació en llegenda.



Pere III. © Mané Espinosa

El text, endemés, presenta una alternança d'escenes dramàtiques i còmiques a la manera, també, shakesperiana. Així, una escena de gran tensió dramàtica ve precedida o seguida d'una altra de còmica o intrascendent. L'ambient popular, quotidià, es toca amb la tragèdia, la pantomima amb els insults més grollers, la discussió amb la cançó.

El final ben conegut de la història, que, com he anticipat, amb l'assassinat de l'abat Biure, pren un gir inesperat i cínic amb la presència del rei Pere III, el Cerimoniós, interpretat per un portentós Carles Sans —tot i que l'actor en la imatge que s'adjunta és Josep Marfull—, que actua com a veritable *deus ex machina*.

Estructurada en tretze escenes, aquestes combinen fets històrics, del tot imprescindibles, amb d'altres que s'actualitzen cada any per tal de mostrar d'apropar el text al lector, jugant així amb aspectes com la tradició i la ruptura —la modernitat, si es vol. Hi ha, a més, un epíleg i una coda. La representació analitzada, de 2002, man-

té l'estructura de la versió primerenca de l'any 2000.⁴ Tanmateix, s'actualitzen l'escena 7, on es tracten temes de guerra i “ara es fa referència a la guerra del petroli que ens estan preparant els EEUU i l'Iraq” (Vilarasau 2002b), i l'escena 5, modificada ja en les altres dues versions anteriors, perquè a *Pedra i Sang* el passat no està renyit amb el present –la tradició amb la modernitat–, ja que el text introdueix algunes referències a temes de màxima actualitat, ja sigui amb la intenció de despertar un somriure entre el públic quan es parla dels okupes, a la masia de la Torreblanca –versió de l'any 2000–, que han marxat per anar a viure a la vila de Gràcia –versió 2002–, o bé, quan amb més serietat, es parla de la pesta com una malaltia devastadora equivalent a la sida (2001) i de l'enfrontament amb el món àrab (2002), de les dificultats del jove a Sant Cugat per trobar habitatge –tot ironitzant sobre l'esl'ogan municipal “Sant Cugat m'estima” – o de les referències al desastre ecològic del petrolier *Prestige* (2002). I tot amb la finalitat de combinar temes locals i generals, “sempre hi introduïm un tema local i un altre internacional” (Vilarasau 2002c), ha afirmat la directora, raó per la qual tampoc no es deixen de banda les referències intertextuals als cèlebres assassinats de Becket o monsenyor Moreno (Bella 2002) a través de la comicitat i de la serietat, de manera que tot plegat serveix “per explicar millor l'obra i dotar-la d'una certa actualitat” (Vilarasau 2002d) per mitjà d'un joc, diguem-ne transhistòric, que, a part de ser molt interessant, és molt demostratiu que les coses no són radicalment diferents en el fons, després de tants segles. Així doncs el text de base sempre és el mateix i les actualitzacions que es fan cada any modifiquen l'escena V –temes locals– i l'escena VII –actualitat del país i temes internacionals.

⁴ En la seva primera versió, el text, que va ser encomanat, per encàrrec directe de l'Ajuntament de Sant Cugat del Vallès, en commemoració del 650è aniversari de l'històric assassinat de l'abat Biure a la companyia professional Tetratcatre i que va ser estrenada el Nadal de 2000, és més curta. Composta per deu escenes, un epíleg i una coda, es presenta amb un pròleg fet pel poeta Lluís Calvo anomenat Miserere!, que són dos monòlegs, un de l'abat Biure i l'altre de Berenguer de Saltells, que parlen després de l'assassinat de l'abat –un esperant a les portes del cel, l'altre com un perseguit però que no es penedeix de res. L'any 2001 s'elimina el text de Lluís Calvo i s'amplia el text de *Pedra i Sang* afegint-hi tres escenes, entre les quals cal destacar la que fa referència a la guerra, llavors tema molt actual perquè s'acabaven de produir els atemptats de les Torres Bessones i la consegüent guerra amb l'Afganistan. L'escena 5, que ja el primer any tractava del tema dels okupes de la masia Torreblanca ara es modifica per dir que han marxat a Gràcia –concepte del tot simbòlic– ja que la masia va ser desocupada per l'Ajuntament.

El text –i la seva representació, que no deixa de ser, al seu torn, un altre text– s'enceta amb una analepsi retrospectiva, que és l'únic desordre temporal de la història –faula–, que es presenta amb un temps ficcional d'una hora i set minuts –comprèn un temps real de diversos mesos– i es localitza en plena època baixmedieval. L'acció se situa “dins del monestir” en un espai de representació, l'escenari del qual s'ha disposat en forma de “T”, i que presenta una escena oberta a la manera més característicament medieval, tot i que, en certa manera, és un model d'escena paratàctica, ja que el públic envolta tres costats, en el que queden totalment al descobert, i incorporats entre ells, bona part dels llocs tècnics –més concretament la cabina de llum i so. Aquest fet, és clar, si l'afegim als envaïments –físics o metafòrics– que els actors fan del lloc del públic en alguns moments puntuals de la representació, condiciona i repercuteix la recepció per part de l'espectador, de mode i manera que es trenca la tradicional barrera de l'espai escenogràfic.



Recitals del poble. © Mané Espinosa

A més, és un espai fix, horitzontal i polivalent, ja que el mateix espai serveix tant per representar l'església del monestir, on esdevindrà l'assassinat –escenes primera i tretzena–, com, verbigràcia, d'un espai que separa el monestir del poble per mitjà d'una muralla fictícia –“Dins el monestir” vs. “fora

del monestir”–, representada amb l’arena del decorat que simbolitza el carrer. A més, però, la muralla marca la gran separació entre el que passa a dins i el que succeeix a fora. Així, “fora del monestir” s’hi mou un poble, que sempre és el mateix. Aquí l’autor juga amb més llibertat històrica presentant aquest col·lectiu com intemporal. La gent es mou per unes rutines, per uns cicles, pels problemes de cada dia i es mira amb cert distànciament irònic el que passa a dins del monestir al mateix temps que s’horroritza pel crim. És aquest moment, junt amb l’escena inicial, que ve precedida pel cant graval del gall que ja ens adverteix, d’alguna manera, del *flashback* inicial focalitzat a través d’un focus retall amb un filtre de color vermell que virtualment simbolitza la sang vessada al terra per l’abat després de ser assassinat, a la manera més típica valleinclaniana. L’escena, a més, es veu potenciada per la música que, tot i que en aquest cas pertany a la ficció –com també quan indica el final i inici d’escena–, en molts altres moments acompanya el cant coral –algunes vegades *a capella*– de les actrius i els actors, que tenen unes veus fresques, ben timbrades i molt ben contrastades.



Monjos cantant. © Mané Espinosa

Pel que fa a aquests, les actrius i els actors, vvenen caracteritzats per una estiment del tot versemblant lligada amb la tradició monàstica, en el cas del pmonjos –malgrat que semblen molt més franciscans que no benedictins, que

... l’esperable–, tot i que més lluny d’aquesta en les persones del poble; si bé, més accentuada en el cas de Berenguer de Saltells, que per mitjà d’una escena *motard* –de color negre– es simbolitza l’agressivitat del personatge, així com l’al·legoria de la mort:



Berenguer de Saltells disputant amb l’abat Biure. © Mané Espinosa

Una agressivitat que s’accentua per la conducta visual, pel to i ritme de la seva elocució, així com per la pròpia veu, perfectament projectada, d’un superb Joan Berlanga, actor que encarna el malvat Berenguer de Saltells, que s’oposa frontalment a l’altre protagonista del text, l’abat Biure, que és caracteritzat ja per la tradició. Per aquest motiu podria referir-me-hi com un “personatge” tipus o estereotip, que actua, juntament amb els altres monjos, com a grup tancat, corporativista –de funcionaris– defensant els seus interessos. Amb tot, cal dir que tots els personatges són persones escèniques o dramàtiques.

Tot plegat, la transgressió de l’espai especular, la vestimenta del personatge de Berenguer de Saltells, etc., condiciona i modifica l’hortizó d’expectatives del lector (Jauss 1986); això, juntament amb la visita guiada prèvia al nucli de la població pels llocs on esdevingueren els fets reals de la història

—conduïts per l'històriador local Domènec Miquel (Miquel 2001)—, condicio-
na la recepció que l'espectacle per part d'un públic que "són els hereus" —títol
homònim de la peça que la companyia Tetrateatre al complet, directora
inclosa, executa a la coda de la representació— del públic real d'aleshores, el
qual converteix la història de la mort de l'abat Biure en llegenda.

Arribem al final. Amb aquest treball he volgut presentar: 1) el diàleg de
la tradició amb la modernitat en varies de les seves manifestacions, que en-
llaça amb el meu camp de recerca: el de les ruptures i continuïtats entre èpo-
ques, discursos, gèneres literaris, etc.; 2) he volgut advertir les possibilitats
que l'anàlisi d'una representació actual ens ofereix per apropar la Corona
d'Aragó als estudiants, al públic, a la societat en general, i, per suposat, als
companys de professió; 3) introduir, ni que sigui en forma d'esbós, alguns
elements de teoria i història de la representació teatral a casa nostra, des de
l'edat mitjana a l'actual; 4) conscienciar el lector de la importància de la his-
tòria —com també important és, per exemple, la història clínica de tot indi-
vidu per entendre el seu present). Queda per un altre moment i un altre lloc
parlar de la importància de la construcció textual —i visual— de les identitats
loals, tant a nivell social com cultural; així mateix s'haurà de discutir el rere-



Berenguer de Saltells mata l'abat Biure. © Mané Espinosa

gènic del text i de la seva representació —és a dir, el nostre deure de re-
construir, de construir una memòria social, donat que, en gran part, som el que
recordem. En un mateix sentit l'anàlisi d'una representació d'aquest tipus ens
permet no només introduir una època, sino també explorar les motivacions
de l'ànima humana, de l'ambició desmesurada de l'ésser humà, de l'oposició
entre els modes de *ser* i de *tenir* —com diria Erich Fromm—, entre molts altres
aspectes, com per exemple de la necessitat de posseir màrtirs que serveixin
com a "building blocks" de la "nació". De la mateixa manera serà igualment
necessari explorar conceptes teòrics com el de les reutilitzacions, del capital
cultural, de la invenció de la tradició, etc. I tot, evidentment, es pot donar
tant a nivell de recerca com de transferència de coneixements. Però ara no
hi ha lloc per a més.

OBRES CITADES

- Albert i Corp, E. *Balada de l'abat Biure (text teatral)*. Barcelona: A. Cirici/ F. Baldelló, 1945.
Bella, E. "Sang i Pedra, 625 anys després." *El 9 punt*, 27 de desembre de 2002.
Castellanos, J. *Raimon Casellas i el modernisme*. Tesi doctoral inèdita dirigida per Joaquim
Molas. Bellaterra: Universitat Autònoma, 1981.
Garriga, J. "No tenim Becket, però sí Biure." *El Diari de Sant Cugat*, 6 de juny de 2002.
Graells, A. R. et al. Ed. *El lloc del teatre: ciutat, arquitectura i espai escènic*. Barcelona: Ediciones
UPC (Aula d'Arquitectura, 13). 35.
Gual, A. *Mitja vida de teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960. 149-51.
Jauss, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria (Ensayos en el campo de la experiencia
estética)*. Madrid: Tarus, 1986.
Koselleck, R. *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós, 1993.
Miquel i Serra, D. "La Ruta d'en Saltells i l'abat Biure." *Gausac* 19 (2001).
Moret, X. "Asesinato en el monasterio." *El País* (Ed. Catalunya), 2000.
Racine, J. *Tragédies*. Trad. Joaquim Ruyra. Barcelona: Edicions 62, 1926 [1677].
Vilarasau, M. Dolors, *El Diari de Sant Cugat*, 19 de desembre de 2002. (2002a).
———. *La Vanguardia*, 11 de desembre de 2002. (2002b).
———. "Cultura: la representació de la tragicomedia Pedra i Sang torna a triomfar per
Nadal." *Gran de Sant Cugat*, 10 de gener de 2002. (2002c).